Z ETNOGRAFII SŁUCHU

NAPISAŁ

FRANCISZEK BYLICKI

KRAKÓW 1905. NAKŁADEM AUTORA
DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

Z ETNOGRAFII SŁUCHU

NAPISAŁ

FRANCISZEK BYLICKI

KRAKÓW 1905. NAKŁADEM AUTORA
DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

wyczerpania przedmiotu, bo wyczerpać go staram się w mojej obszernej pracy, ani nie myślę podawać treści całości, ale wyjmę z niej niektóre ustępy, mogące więcej zainteresować czytelnika. Dźwięku używa człowiek do wyrażenia uczuć i wrażeń, ale tam, gdzie wrażenia i uczucia są potężne, tam dźwięk ustaje, a zaczyna się szmer, szum, krzyk, pisk i ryk. Najucywilizowańszy człowiek schodzi się na tym punkcie z najdzikszym po dziś dzień. — Ból, strach, przerażenie, odraza, wywołują z piersi ludzkiej odruchowo wrzask, pisk i ryk. Wielka radość, uniesienie, zapał, ochota objawiają się również krzykiem odmiennym wprawdzie od tamtego, ale nie dźwiękiem. Nawet uczucia łagodniejsze, jak zadowolenie lub niechęć, uczucie śmieszności wesołość itp. objawiają się szumem i szmerem. Nastrój uroczysty nie należy również do sfery dźwięku. Co więcej, najucywilizowańsza rzesza ludzi użyje krzyku i szumu do wyrażenia najszlachetniejszych uczuć. Na widok ulubionego człowieka powstają huczne oklaski z okrzykiem, niecierpianemu wyprawiamy kocią muzykę i staramy się prześcignąć nawzajem w pisku i krzyku. Okazujemy niezadowolenie, jeżeli w pewnych wypadkach więcej było muzyki niż okrzyków — cieszymy się, że na zebraniach bywa bardzo gwarno. Najwięcej jednak uderzającem jest to, że w chwilach bardzo podniosłego nastroju dźwięk nie może być jedynym i głównym wyrazem, ale pomieszany ze szmerem, szumem i hukiem. Widocznem to jest we wszystkich obrzędach religijnych wszystkich ludów po wszystkie czasy. Śpiew, huk bębnów, dźwięk dzwonów, szum pomieszanych pieśni stanowi osobny wdzięk wielkich procesyi. Nie razi to nawet ucha najmuzykalniejszego człowieka; chciejmy tę mieszaninę ująć w porządek muzyczny, obchód uroczysty stanie się zimnym.

Dlatego to opera pierwotna wykluczyła ze swojej sfery wszelkie uczucia i wrażenia, wychodzące poza granice dźwięku, w późniejszym rozwoju unikała starannie dokładniejszego ilustrowania muzyką potężniejszych momentów, a zadowalała się szablonowem zaznaczeniem odpowiedniej chwili. Ten szablon zwykliśmy dziś nazywać naiwnością, a kto wie, czy przyszłe generacye nie nazwą naszej śmiałości podporządkowania wszystkiego pod dźwięk—również naiwnością. Człowiek dziki wyraża

wszelkie silniejsze wrażenia krzykiem, piskiem lub dzikim śmiechem, ale najcywilizowańszy różni się tylko tem od tamtego, że umie w niektórych momentach życia do pewnego stopnia złagodzić odruchy głosowe, a nawet z wielkim wysiłkiem woli stłumić, ale mu nigdy nie przyjdzie na myśl zamienić je na dźwięk.

W tej sferze uczuć i wrażeń, w których człowiek pragnie dźwięku, spostrzegamy nieskończoną skalę uzdolnienia muzycznego, uzdolnienia zbiorowego i indywidualnego. Uzdolnienie zbiorowe jest to właściwość przyrodzona szczepów a raczej ras ludzkich, objawiająca się charakterystycznie w używaniu głosów, w konstrukcyi i użyciu instrumentów muzycznych, a wkońcu w muzycznej inwencyi. Te cechy charakterystyczne są tak trwałe i tak odporne na wszelkie wpływy, że ani czas ani najwyżej posunięta kultura nie jest w stanie ich zmienić. Tkwią one w pieśni ludowej, w rytmie, w sposobie spiewania, w budowie instrumentów, w motywach tańcowych, co więcej tkwią one w twórczości, choćby najbardziej kunsztownej— a wkońcu wpływają zasadniczo na zrozumienie i ocenienie twórczości obcej. Ludzkość całą podzielić należy na dwa zasadnicze typy: na rasy szumu, szmeru i zgiełku i na razy dźwięku. Dla skrócenia wybieram tu dwie rasy, przedstawiające najdoskonalsze te dwa typy, razę fińsko-mongolską, jako rasę szumu, szmeru i zgiełku, i rasę indogermańską, jako rasę dźwięku.

Rasa mongolska od najdalszego wschodu aż do północnej Finlandyi i północnych krańców Norwegii, oraz niziny węgierskiej, właściwej siedziby Madyarów; dalej z ludami fińsko-mongolskimi, zamieszkującymi środkową i południową Rosyę, przedstawia typ jednolity, pozbawiony poczucia i potrzeby dźwięku.

Różnorodne instrumenta, począwszy od perkusyjnych aż do dzwonków, służą do zabarwienia i skombinowania szumu, szmeru i zgiełku. Głos ludzki jest jednym z instrumentów wszechstronnych, bo jest w stanie we wszystkich rejestrach służyć do rozlicznych kombinacyi zgiełku. Owa anegdota o mandarynie chińskim, który słuchając produkcyi orkiestry europejskiej, zachwycony był strojeniem i zgiełkiem przez to wywołanym, jest

znakomicie trafną, pomimo że autor anegdoty ani myślał, gdzie mierzył, a gdzie trafił.

Muzyka węgierska autentyczna jest typowo mongolską i jest najznakomitszym dowodem, że żadna kultura nie jest w stanie zniszczyć typowych własności ucha. Brak miejsca na szczegółowe wywody zmusza mnie do przejścia do typu dźwięku.

Najwięcej decydującym wpływem na własności słuchu jest konfiguracya ziemi, czyli jej relief. Wielkie przestrzenie równe o typie stepowym, jak i wysokie góry są pod względem słuchowym tępe. czyli głuche.

Stepy nadto nie pobudzają do inwencyi rytmicznej, są przeto arytmiczne. Inwencya muzyczna stepowa, od najniższej i najnieudolniejszej aż do najwyższej, jest w pewnych zwrotach a szczególnie zakończeniach na całej kuli ziemskiej do siebie podobną i powtarza się z uporczywą dokładnością. Na kilkuset przykładach, zebranych ze wszystkich części świata, odkryłem to uderzające podobieństwo, i tu wszelkie rasy ludzkie są do siebie podobne. Zgiełk i hałas ustępuje miejsca instrumentom o mglistej barwie tonu. Użycie instrumentu ubogie, monotonne, o nadzwyczaj jednostajnym rytmie, końcówki z tendencyą gwałtownego wzmacniania, dążą do zakończenia na najwyższym tonie. U ludów dźwiękowych monotonia rytmu i uboga rozległość na skali są cechami inwencyi muzycznej — końcówki silnie zaznaczone urywa okrzyk lub krótkie zawodzenie. Te końcówki są typowe i uderzająco do siebie podobne. U kompozytorów rosyjskich stepowość inwencyi jest jedną z cech charakterystycznych. Spotykamy się z nią bardzo często u Czajkowskiego, Borodina, Rimskiego, Korsakowa, Liapunowa, Tanejewa itp., twórczość Czajkowskiego jest nią w niektórych utworach wprost nasyconą.

Dowodzi to potężnej twórczości, którą stać na wzniesienie tępych i głuchych dźwięków do wyżyn piękna — dowodzi to potęgi ducha, którego nie jest w stanie nic stłumić. Wysokie góry są równie tępe i głuche — i żaden lud góralski nie wytworzył ani bujnej pieśni ani bogatych motywów tańcowych. Inwencya muzyczna, krótko oddechowa, dąży do końcówki, szukającej uporczywie echa.

Co więcej, żaden lud góralski nie wydał wybitnego kompozytora — okoliczność, której nie umię ani nie usiłuję wytłómaczyć. U nas lud wysokich gór nie wzniósł się niczem ponad poziom nieudolnej inwencyi góralskiej. Był czas, że tę ludową góralską muzykę usiłowano podnieść do wyżyn przez artystyczne opracowanie. Doktor Chałubiński nauczył nas cenić Tatry, wówczas to i góral wyrósł w nad-górala, a jego inwencya w nad-inwencyę. Pod wpływem Chałubińskiego opracował Paderewski kilka pieśni brzydkich bardzo pięknie, ale takie opracowanie, choćby bardzo artystyczne, niczego nie dowodzi, ani mojego twierdzenia nie zbija.

Step stoi jednak pod względem inwencyi muzycznej wyżej od gór wysokich. Jest w tych motywach poezya bezmocy, którą zwykliśmy nazywać tęsknotą; uporczywy powrót do pewnych zwrotów robi wrażenie bezsilnego pragnienia. To też w utworach rosyjskich kompozytorów my Słowianie inaczej pojmujemy i odczuwamy mnóstwo ustępów, aniżeli Niemcy lub Francuzi, a szczególnie Włosi; my odczuwamy głębiej, bośmy fantazyą naszą bliżsi. W utworach rosyjskich kompozytorów my odnajdujemy i odczuwamy nie jedno piękno w ich instrumentalnym kolorycie, który obcym ucywilizowanym narodom wydaje się twardym, a nawet pospolitym.

Ojczyzną pieśni ludowej, pieśni bogatej w gładkie powabne motywa, o różnorodnej, wymownej, pełnej fantazyi rytmice jest kraj falisty.

I tu znowu zmuszony jestem pominąć szeroką analizę pieśni ludowej w ogólności, a ograniczę się do kilku spostrzeżeń na tle pieśni ludowej Słowian, a w szczególności Rusinów i Polaków.

O istocie pieśni ludowej uwija się po głowach ludzkich mnóstwo przyjętych i utartych a wprost niedorzecznych wyobrażeń. A więc słyszymy prawie powszechnie, że pieśń ludowa to żal i skarga. Nieprawda i tysiąc razy nieprawda.

Tłem wszelakiej pieśni ludowej jest szare, codzienne życie i ochota. Wśród tej nieuniknionej szarości życia, która wlecze się nieubłaganie za ludzkością w purpurze i za ludzkością w łachmanach — budzi się ochota do życia odmiennego, fantazya wybiega nieustannie poza granice tego życia szarego —

a więc ochota do życia, gdy żyć nie warto, pragnienie rzucenia na tę szarość promienia światła i barwy. To było po wszystkie czasy tłem pieśni i muzyki ludowej. Oczywiście wchodzi w to tło nastrój poważny, wywołany uczuciem religijnem, a ta część pieśni ludowej nie da się u niektórych szczególnie ludów podporządkować ściśle pod ogólne pojęcie pieśni ludowej. Niektóre ludy, wystawione na nieustanną lub częstą walkę z wrogiem, wytworzyły osobny gatunek pieśni zbiorowej, niemniej jednak ten gatunek pieśni należy do pieśni ludowej. Żadne wypadki natury politycznej, wojny, rewolucye, lub katastrofy wielkie nie były źródłem pieśni ludowej, a inwencya okazała się zawsze nieudolną, lub też zapożyczaną.

Tłem pieśni ludowej są codzienne zajęcia ludu w rozmaitych porach roku i taniec. Według różnorodności tych pieśni oceniamy bogactwo inwencyi, i tak Rusini przedewszystkiem celują bogactwem pieśni, zastosowanej do każdego zajęcia we wszystkich porach roku, Polacy bogactwem motywów tańcowych. U Słowian południowych, u Rusinów a po części Czechów linie melodyjne wysuwają się na plan pierwszy, u Polaków strona rytmiczna dominuje przedewszystkiem.

Ta różnica między linią melodyi, linią nieraz szeroką a niepospolicie szlachetną, a elementem rytmicznym, ma przyczynę swoją w uzdolnieniu wokalnem.

Jest to szczegół niezmiernie ważny a przez etnografów dotychczas pomijany.

Słuch i uzdolnienie wokalne idą zawsze w parze — dlatego to można z całą pewnością twierdzić, że między wszystkimi ludami słowiańskimi naród polski jest najniemuzykalniejszym. Dlaczegoż jednak ten niemuzykalny naród stworzył takie mnóstwo motywów i form pieśni ludowej? Stworzył dzięki bogatej wrodzonej fantazyi, niepospolitej do życia i do ruchu ochocie, niezliczone motywa z wybitną i bujną rytmiką — a wszystko w ścisłej zgodzie z przyrodzoną nieudolnością wokalną.

Uzdolnienie wokalne u ludu polega jedynie na dwóch przyrodzonych własnościach — na czystej i łatwej intonacyi, i na uczuciu potrzeby śpiewania w m e d i u m głosu. Między ludami słowiańskimi lud polski posiada najmniej uzdolnienia intonacyj-

nego, lud naprzykład ruski celuje tą zdolnością. Lud polski tak dalece pozbawionym jest poczucia medyum, że stale poza takowe wybiega. Dlatego też lud polski nigdy nie uciekał się w śpiewie zbiorowym do dwu lub wielogłosowego spiewu, podczas kiedy spiew ten u Słowian południonych, u Rusinów, u Rosyan sięga czasów zamierzchłych.

Rzecz więc naturalna, że ludy obdarzone zdolnością intonacyjną i spiewające w rejestrze łatwym, pragnęły wsłuchiwać się, cieszyć się darem bożym a wiecznym ich życia szarego towarzyszem, i stąd pochodzi mniej żywe tempo pieśni, stąd pochodzą charakterystyczne ornamenta i przedłużenia, stąd w końcu pochodzą setki recitatiwowych motywów, wymagających wyższego uzdolnienia w wykonaniu.

Z istotą pieśni ludowej jest ściśle złączony taniec u pewnych ludów, stanowiący główne dominujące tło, u innych tylko część lub cząstkę muzyki ludowej. Etnografia daje nam mnóstwo cennych i wiernych obrazów tańca — ale ani jednemu etnografowi nie przyszło na myśl uporządkować to ciekawe zjawisko ochoty i fantazyi ludzkiej. Zapytać należy przedewszystkiem, czy taniec zajmuje przestrzeń małą, czy wielką— czy jest solowym czy zbiorowym — jaką rolę odgrywa w tym tańcu mężczyzna i kobieta, a nakoniec, czy taniec jest zmysłowym czy idealnym. Ograniczając się tu na tem miejscu do ludów przeważnie słowiańskich — znajdujemy rozmaite typy charakterystyczne, a dające się podporządkować pod stałe niezmienne prawidła.

Wielkie motonne przestrzenie nie celują ani ochotą ani fantazyą w tańcu, ale pragnieniem zmęczenia się. Ktokolwiek przypatrzył się tańcowi wielkoruskiemu, zwanemu »byczok«, »kamarinskaja« itp., tańcowi typowo narodowemu, ten dostrzeże z łatwością, że celem tego tańca jest ztańczenie się do upadłego w jak najkrótszym stosunkowo czasie. Jest to taniec narodu pieszego, a obok tego włóczęgi. Żaden z narodów europejskich nie włóczy się tyle pod rozlicznemi hasłami jak lud rosyjski. To koczownictwo ma za tło religię, handel, rozbójnictwo a wkońcu zamiłowanie, nie dozwalające usiedzieć na miejscu. Lud ten na wskróś pijacki nie cierpi stanu człowieka spitego — taniec za-

tem jego narodowy jest środkiem prawie zawsze niezawodnym do częściowego przynajmniej wytrzeźwienia się, aby módz pić dalej. Pozbawiony wszelkich inwencyi ruchowej i liniowej, niepotrzebuje ani przestrzeni ani towarzyszki tańca, nie jest ani idealnym ani zmysłowym, jest tylko kombinacyą ruchów trudnych, nużących. W szeregu tańców jest najniższem pojęciem tańca. Obok tego gatunku ruchu jest drugi, wprost przeciwny tamtemu tańcowi, korowód, zwany u ludów keltyckich kołem czyli rondem. Tu mężczyzna i kobieta mają równe prawa, a przeplatanie jest głównem zadaniem tego niby tańca, ze spiewem, z muzyką lub bez tego wszystkiego. Taniec ten jest u ludu wielkorosyjskiego zabawą popołudniową w niedziele i święta — jest na wskróś zmysłowym i źródłem zepsucia.

Lud góralski, jako lud, odznaczający się znakomitą wytrwałością w chodzeniu, nie zdobył się w inwencyi na nic innego, jak na ruchy monotonne na małej przestrzeni. Wszelkie tańce u ludów góralskich, odbiegające od tego typu, są ruchami zapożyczanymi i nieudolnie na własną manierę przerobionymi.

Karczma, jako miejsce wygodniejsze dla zespołów, ma w tańcu ludowym niemałe znaczenie — i tu spotykamy najwięcej odmian, najwięcej naśladownictwa i zacierania się różnic charakterystycznych. Tu taniec ludu nieraz ustępuje miejsca tańcowi międzynarodowych szujów, ale tam, gdzie weźmie górę fantazya, lud wraca do swego własnego tańca.

Taniec mieszkańców wysokich gór spycha kobietę do podrzędnej roli i jest zazwyczaj obliczony na gruntowne umęczenie się.

Pomiędzy ludami słowiańskimi, najwyżej w inwencyi ruchów i linij stoi lud polski. Brak miejsca nie pozwala mi tu rozwinąć się do woli, zamiast nużącego skracania, ograniczę się na dokładniejszym obrazie wyżyny krakowskiej.

Wyżyna krakowska jest pod względem wypukłości i zagłębień, kształtów i linii prawdziwym cudem ziemi polskiej. Nie taka wdzięczna dla pracy rolnika, jak ziemia sandomierska, lub kujawska, przewyższa ją rozległością, rozmaitością i pięknością form i linii. Ziemia krakowska biegnie westchnieniami, ostatnie westchnienia Jasnej Góry i zamku olsztyńskiego urywają ten poemacik nieskończony. Wśród najweselszego nastroju

ślicznych pagórków i większych odosobionych wypukłości, pełnych pretensyi do nazwy góry, naraz groźne a przynajmniej zapowiadające grozę grupy fantastystycznych skał — ale to tylko żart starego zachmurzonego wąsala, z pod którego namarszczonych brwi błyska nie dający się stłumić serdeczny uśmiech. Naraz wąwóz, zapowiadający początek czegoś wielkiego, ale wnet wszystko się kończy, jak żart lub zabawka, to znów miniatury wysokich pasm, czeluście, rzeczki, udające potężne górskie potoki, samotna skała, błagająca o legendę, aby mieć wśród tej zabawki powagę i znaczenie. To wszystko skąpane w słońcu zmusza do pieśni, do tańca i do wesołości, bogate przyrodzonymi rytmami ziemi, pobudza do życia i do żywości. Tu też rozpanoszyła się pieśń polska, tu taniec osobliwy, prawdziwe rodzeństwo tej ziemi.

Rzadko gdzie da się spotkać istota pieśni ludowej tak nieodłącznie z tańcem spleciona, jak w pieśniach ludu wyżyny krakowskiej. Podobne zjawiska spotykamy wprawdzie u innych ludów słowiańskich, spotykamy również we Włoszech, w Hiszpanii a nawet w Skandynawii, ale różnica główna leży w tem, że tak krakowiak jak i oberek (ten ostatni nie należący wyłącznie do inwencyi ludu krakowskiego) jest inwencyą, rytmiką i treścią, najprzód pieśnią, a następnie tańcem — podczas kiedy tamte są tańcami, użytymi następnie do spiewek.

Okazuje się to w zmienionej i zmienianej z konieczności rytmice, a nawet linii melodyi.

Krakowiak jako taniec ma wszyskie cechy doskonałości, nie jest tańcem skończonym, ale jest rzutem, szkicem dla bujnej fantazyi i twórczości, która wykończa go wedle indywidualnych pobudek. W grupie tańców ludowych wszelkich ludów należy do grupy tańców najdoskonalszej inwencyi. Potrzebuje znacznej przestrzeni, wymaga, aby ta przestrzeń wypełnioną była ruchami rozmaitymi, zajmującymi tancerkę i widzów, wymaga wykrzyków wesołości, a wkońcu, co najważniejsza, wymaga śpiewu i słów, a nawet improwizacyi. Wszystko, na co się może zdobyć ochota, chęć do życia, zapomnienie o wszystkiem, co codzienne i szare, zapomnienie wszystkiego, co boli i dokucza, oto krakowiak.

Są tańce wojenne, są dzikie, są obliczone na znużenie, są

zmysłowo żywe, zmysłowo leniwe, ospałe, są wesołe wesołością płaską, często złośliwą, krakowiak jest tańcem ludu, zdolnego do bardzo wysokiej kultury, krakowiak jest tańcem ludu, obdarzonego niepospolitą wrodzoną inteligencyą.

Krakowiak, jako taniec zbiorowy, należy do typu tańców idealnych. Stawiając kobietę na równi z mężczyzną, czyni ją przedmiotem głównym tańca i ambicyi ze strony tancerza. — Jako rzut, pobudza do współzawodnictwa, a dosięga szczytu w improwizacyi, której celem i przedmiotem jest nietylko najbliższa tancerka, ale jakaś mglista wyidealizowana Maryś. — Charakterystycznem jest również trzymanie tancerki w krakowiaku, bardzo rzadko w tańcach ludowych powtarzającem się zjawiskiem, a dowodzącem wysuniętej na główny plan strony idealnej.

Wszelkie tańce polskie, pańskie i ludowe mają do siebie zadziwiające podobieństwo dzieci jednej matki. Nasz chłop jest panem, nasz pan jest chłopem. Wszystkie tańce polskie są szkicem, a raczej rzutem pomysłu głównego — wszystkie tańce polskie wyszły z pieśni, nie wyłączając poloneza, którego rytm tkwi w pieśniach ludu polskiego — wszystkie wymagają przestrzeni, gdyż nawet oberek jako taniec rozwinięty jest przestrzeniowym, wszystkie dają kobiecie stanowisko wyższe; wszystkie odznaczają się charakterystycznem trzymaniem kobiety, wszystkie są idealne. Jako tańce zespołu, czyli zbiorowe, należą tańce polskie, — do grupy tańców najwyżej rozwiniętych.

Taniec polski i pieśń ludowa polska, splecione ze sobą nierozłącznie, celują przedewszystkiem niezmiernem bogactwem rytmów. Z wyjątkiem poloneza wszystkie mają twarde cezury, za tło rytmiczne a bogata inwencya rytmiczna umie w zadziwiający sposób to tło urozmaicić i przerywać jednostajność cezurami miękiemi. U Czechów, w których miękość linii melodyjnych łagodzi rytmikę, spotykamy również cezury twarde, ale tak rozdzielone, że nie dają one pieśni, tego wybitnego typu rytmiczego jak w pieśni polskiej. — Z ruchem i z rytmiką krakowiaka, a jeszcze częściej mazura spotykamy się w pieśniach skandynawskich, ale tu za kilkoma taktami usłyszanymi dostrzegamy uderzającą różnicę między linią melodyjną a ry-

tmem — tu bowiem melodya jest szerzej założona i niweczy wrażenie dosadności rytmicznej.

Nikt dotąd z obcych nie zdobył się na udatny taniec polski, jako pomysł muzyczny. Zdobędzie się na to Słowianin, średnio muzykalny, jeżeli oswoił się z tymi rytmami, jeżeli je polubił, — nie zdobędzie się najgenialniejszy Niemiec, Francuz, Włoch i t. p., choćby z największem zamiłowaniem wsłuchiwał się w te rytmy. Literatura muzyczna posiada setki utworów na tle rytmów polskich pierwszorzędnych kompozytorów obcych. Niektórzy z nich, jak np. Meyerbeer, Liszt, Weber, Délibes, Thomas, Godard robili nad tymi rytmami szerokie studya. Liszt, który dobrze znał Polskę i był Chopina szczerym przyjacielem, miał do tych rytmów szczególną predylekcyę — napisał też sporo utworów na tle polskich rytmów, ale ani jeden nie wznosi się choćby do udatnego naśladownictwa — tam zaś, gdzie udało się Lisztowi uchwycić istotnie typ tańca polskiego, pomysł jest wprost w zręczny sposób kradziony. Wystarczy tu przytoczyć początek poloneza *e-dur*, który jest niczem innem, jak odwróceniem pomysłu Chopina w polonezie *as-dur* — dalszy ciąg jednak traci już charakter polski i gubi się w ślicznej koronce, właściwej Lisztowi. Karol Maria Weber lubił szczególnie rytmy polonezowe, co więcej nerw tego rytmu tkwił w twórczości Webera, a przecież to wszystko tak dalekie jest od polskiego typu, jak zła wymowa mało znanego a trudnego języka od wymowy dobrej. Na takich samych, jeżeli nie większych trudnościach, utykali inni kompozytorowie, których utwory zdradzają pod niejednym względem nieporadność, pomimo że z innych rytmów wyszli zwycięsko — dość przytoczyć Deliba i Godarda. Niepotrzeba jednak sięgać do najgłębszych tajemnic etnograficznych własności, do których należy wrodzony geniusz rytmiki, bo linie melodyjne, leżące na górnych warstwach, i łatwiejsze do eksploatacyi, równie są oporne i odporne wobec ręki obcej. Pieśni ruskie mają nietylko zastępy wielbicieli między Słowianami, ale równie między obcymi — a jednak nikomu z obcych nie udało się uchwycić tej linii w całej pełni jej istoty. Mógłbym tu zacytować cały szereg udatnych utworów ze sfery pieśni, gdzie widoczną jest tendencya wmyślenia się w obce przestrzenie, w ową monotonię,

tępość otoczenia, w to odmienne na wskróś życie; ale próżne wysiłki: to sztuczne wmyślanie, ten sztuczny nastrój jest widoczną pretensyą i nieudolnością.

Brak miejsca nie pozwala mi rozwinąć się szerzej — ale wyrwę choć jeden ustęp z pustyni, zamieszkałej przez Arabów. Mamy bardzą sporą wiązankę utworów na tle pustyni. Mamy obrazy muzyczne, mamy motywa, pieśni, spiewy itp. Kompozytor pragnie wywołać nastrój — a więc bezdenność przestrzeni, grozę tej monotonii głuchej, tępej, często bezlitośnie milczącej a mimo to skąpanej w zabójczych promieniach słońca. Dziwne kontrasta ciszy znużenia, obok najgorętszego życia. Ileż usiłowań, ile pomysłów odtworzenia w muzyce tego obrazu, który w najlepszym razie podobny jest do rzeczywistości, jak koń, narysowany nieudolną ręką dziecka, do konia prawdziwego. Arab jednak rodowity odczuł tę pustynię, która go otacza, ale jakąż dziwną muzyką, oto muzyką pozbawioną nietylko diatoniki, ale idącą dalej niż nasza chromatyka, bo przechodzącą w sferę ćwierci tonów. Jego instrument i jego spiew tak zrośnięte, jak on zrósł się ze swoim wierzchowcem. Najdalej posunięta arytmiczność, mglistość tonu i dźwięku i tylko falowanie ku górze i ku dołowi, jak piasek falujący w pustyni, a to wszystko w nerwowym, niespokojnym ruchu.

Słuchając tej muzyki, czuje się, że się jest na ostatnich granicach niknącego dźwięku. — Ale tej muzyki nie uchwyci kompozytor — bo tam, gdzie ona się zaczyna, tam dźwięki jego się kończą. Nie mamy między Arabami kompozytora, któryby te dziwne szmery podniósł do wyżyn piękna, ale nie wątpię, że arabski Chopin powiązaćby umiał i stworzyć motywa, o których nie śniło się europejskiemu kompozytorowi.

Wzajemny wpływ ludów na twórczość muzyczną był i jest przedmiotem dociekania, tak jak wpływ na innych polach duchowych — są prace odznaczające się bystrą krytyką i wybornemi spostrzeżeniami — a kwestya akomodacyi zmysłów odgrywa tu znaczną rolę — ale wpływ ten jest na polu muzycznem niezmiernie mały i niknie wobec siły przerabiania na własne rytmy i linie motywów obcych.

Tak jak rośliny z innych stref nie przyjmą się, pomimo że niezliczone mnóstwo ich ziarna spoczywa, naniesione wiatrem, tak równie obce rytmy i motywa nie przyjmą się, pomimo że są, a nawet żyją chwilowo na miejscu. Pewne instrumenta muzyczne rozgałęziają się niezmiernie szeroko — ale nigdy nie idzie razem z niemi muzyka. Co więcej—sposób użycia ich, gatunek techniki i sztuka wydobycia z nich dźwięków, różni się tak uderzająco, że cechy etnograficzne dają się bardzo łatwo dostrzedz.

Na olbrzymich przestrzeniach, gdzie szczep mongolski przeplatany jest mieszkańcami ludów aryjskich, wpływy te nieustannie się krzyżują i oddziaływują po dziś dzień na siebie, a jednak ani Mongoł niczego nie nauczył się od Rosyanina, ani ten od Mongoła. Niektóre mongolskie instrumenta przyjęły się u ludu rosyjskiego, ale nie pozostał ani ślad z ich sposobu użycia, niektóre rosyjskie motywa, szczególnie na miejscach najczęstszego stykania się, powtarzają Tatarzy, zmienione prawie nie do poznania.

Widocznem to jest szczególnie przy wielkich traktach, poprzerzynanych wielkiemi rzekami.

Pieśni przewoźników stanowią osobny dział ludowego pieśniarstwa, ale tylko na rzekach wielkich — bo rzeki małe nie mogą być przedmiotem osobnego nastroju i odczucia. Na nich rozbrzmiewa zawsze pieśń z lądu stałego, z wyjątkiem bardzo niewielu pieśni rzecznych żeglarzy. Na olbrzymich rzekach, na których prom nieustannie się porusza wśród nieubłaganej monotonności plusku wody, gdy oko spoczywa na ubogich liniach dalekich płaskich brzegów — pieśni przewoźników ułożyły się monotonnie, smutnie, beznadziejnie, a różnią się jedynie od motywów stepowych brakiem zawodzenia końcowego, a przedewszystkiem charakterystycznym rytmem, pobudzającym do pracy wioślarzy. Na rzekach takich, jak Wołga, Kama, Tobott, Irtysz, Ob, przewożą chłopi rosyjscy Tatarów i odwrotnie. Tu zatem zdawaćby się mogło bardzo naturalnem, że pieśni jednych nauczą się drudzy — nie mając żadnych innych pobudek. Tymczasem z tego wszystkiego niema ani śladu. Tatarzy nie spiewają, pomimo że ruskie motywa słyszą od dzieciństwa, te zaś rzekome tatarskie motywa, spiewane przez przewoźni-

ków ruskich i odwrotnie, podawane przez podróżników, są prostą bajką. W jurtach stepów barabińskich lub nad brzegami Irtyszu można usłyszeć wprawdzie Tatara, spiewającego po swojemu pieśń ruską, ale Tatar taki — to tylko wyjątek, wychowanego i obcującego więcej z chłopem rosyjskim, ale wpływ jego na gromadę swoich pozostanie zawsze bez żadnego znaczenia.

Jako dowód o wiele silniejszy owej nicości wpływów obcych na rodzimą pieśń ludową, niech posłuży ziemia krakowska. Tu od trzynastego stulecia rozpoczyna się cicha wprawdzie, ale istotna wędrówka z zachodu. Przybywają i snują się Niemcy — później, w czasie ruchów i wojen husyckich, pieśni husytów rozbrzmiewają po całej ziemi krakowskiej. Żywa sympatya z tym ruchem ułatwia przyswojenie tych motywów. Że tak było, dowodzi zakaz Zbigniewa Oleśnickiego, wymierzony przeciw szerzeniu tych pieśni, przyczem prawdopodobnie nie o muzykę, ale o słowa chodziło. Potem, za późniejszych Jagiellonów, pełno było muzykantów Włochów i poniekąd Niemców. Instytucya roratystów, jakkolwiek czysto kościelna, wydała kompozytorów znanych, którzy nietylko na polu muzyki kościelnej próbowali sił swoich. Później, gdy Kraków przestał być stolicą, ta wielorakość wpływów ucichła, ale w czasach najnowszych wystąpiła o wiele groźniej. W epoce germanizacyjnej uczył się chłop krakowski wśród Włochów, a szczególnie Niemców, pieśni nie ludowej, ale austryackiej, oficyalnej żołnierskiej. Tak wykształcony, wracał do wsi rodzinnej i spiewał tę prawdziwą tandetę muzyczną. Zdawaćby się mogło, że wpływ taki stanie się dla pieśni rodzinnej niebezpiecznym, tak jak wpływ miasta dla stroju ludowego.

W najnowszej epoce, bo po roku 1863, muzykanci żydowscy grywali przeważnie tańce na motywach z Offenbacha, a muzyka ta przyjmowała się powoli w chłopskich zespołach po karczmach, oczywiście jako istna karykatura. Z tego wszystkiego nic w muzyce ludowej nie pozostało.

Jest rzeczą niewątpliwą, że wrodzone własności słuchu i istota twórczości jest tak wytrwałą, uporczywą i na wszelkie wpływy odporną, że żadna obca kultura nie jest

w stanie tych właściwości zmienić, — a tem mniej wyplenić.

Na powyższych podstawach da się dopiero właściwie określić, czem jest twórczość narodowa.

Tu spotykamy się, przedewszystkiem u nas, z pojęciami niedokładnemi, a nawet niedorzecznemi. Słyszymy najczęściej, że kompozytor powinien czerpać w skarbach muzyki ludowej i nie zastanawiamy się nad tem, że w tem powiedzeniu brak poprostu sensu. W muzyce kompozytor może i powinien szukać pobudek w twórczości obcej, rownie jak poeta, malarz itp. ale czerpać nie może i nie powinien nigdy, gdyż toby znaczyło ostateczną granicę twórczości.

Pojęcie o skarbach w muzyce ludowej w takiem znaczeczeniu nie mają sensu, a miałoby go tylko wtedy, gdyby muzyka ludowa powstała z objawienia. Wtedy możnaby ją uważać jako powstałą z najwyższych pobudek, jako objaw najwyższego piękna. Krucha i uboga twórczość ludzka miałaby wówczas za zadanie przyoblekać te najpiękniejsze wzory linii i rytmu w rozmaite formy, wplatać i łączyć je dla wyrażenia rozlicznych pragnień. Tymczasem wszelka muzyka ludowa nie była i nie jest wyrazem głębokich uczuć i pragnień, ona zbiera kwiat swój z powierzchni szarego życia, nie zgłębia tajemnic jego, a jako całość, jest świadectwem nieocenionem etnograficznych właściwości muzycznej twórczości. W jaki sposób zmysł słuchu zbiera wrażenia zewnętrzne i przetapia je następnie na dźwięk, w jakich liniach i w jakim ruchu ten dźwięk objawia się w muzyce ludowej, z jaką siłą i jakich uczuć i pragnień jest ten dźwięk wyrazem, oto własności geniuszu ludzkiego, ale bynajmniej nie ostateczne jego granice. Wyższa kultura podnosi wymagania i pragnienia na rozmaitych polach myśli i pragnień ludzkich i objawia się w muzyce w dwóch szczególnie kierunkach — dotychczas bardzo słabo i niedokładnie zaznaczonych w historyi muzyki.

Jeden stara się zastosować najnowsze zdobycze techniki muzycznej do materyału surowego pieśni ludowej, drugi nie

troszczy się zupełnie o ten materyał, ale postępuje i rozwija się na własnym, ale pozornie tylko na własnym szlaku.

Wszystkie narody o wyższej kulturze, posiadające podkład muzyki ludowej, pielegnują ją i podnoszą do wyżyn sztuki przez zastosowanie zdobyczy techniki muzycznej. Mamy więc po dziś dzień dzieła sztuki lub też artystyczne opracowania pieśni ludowej francuskiej, niemieckiej, skandynawskiej, polskiej, ruskiej i t. p. Ten rodzaj muzyki nigdy nie upadnie, bo najznakomitsze talenta uprawiają między innemi ten rodzaj, żadnemu jednak nie przyjdzie na myśl sięgać po tytuł narodowego kompozytora. Co więcej, niektóre narody otoczyły szczególną opieką pieśń ludową i zaprawiły siły swoje do twórczości na pieśni ludowej, jak np. przedewszystkiem Szwedzi i Norwegowie. Ci opracowali artystycznie najpiękniejsze motywa ludowe i przyczynili się nadzwyczajnie do podniesienia poziomu muzykalnego wśród ludu. Ten ciekawy niezmiernie proces postępu kultury muzycznej na półwyspie Skandynawskim stanowi drugi podkład, który wydał w następstwie szereg niepospolitych skandynawskich kompozytorów. U nas w Polsce, jak również i w Rosyi, była epoka banalnej muzyki, pozującej na narodową, której celem było chwytanie na chybił trafił pierwszego lepszego motywu i opracowanie liche, pospolite, dla celów wirtuozowskich — lub też komponowanie licznych pieśni i tańców na modłę motywów ludowych. Epoka ta, która wypełnia pięćdziesięciolecie z górą ubiegłego stulecia, jest bezwątpienia epoką największego ubóstwa i tak nieświetnej naszej muzycznej literatury. Brak miejsca nie pozwala mi tu rozwinąć obrazu dziwolągów w pojęciach muzycznych, któremi żyła cała Europa do roku 1848 — a które romantyzm z wspaniałem nasieniem i kwiatem przyniósł jako plewy trudne do wywiania i wymiecenia; ograniczę się zatem do paru spostrzeżeń, wyrwanych z mojej pracy.

Ścisła, surowa szkoła zdawała się grozić bankructwem, gdy wyszły talenta buntownicze, talenta pierwszorzędne, które mocą przyrodzonego rzutu i siły wybiegły daleko po za granice szkoły. Wówczas to zaczęły wyrastać jak grzyby małe, kruche talenciki bez dźwięku i barwy, rade, że zrzuciły balast, którego nigdy nie dźwigały. I zaroiła się Europa od tej bezbar-

wnej rzeszy, która jednak bawiła, interesowała, a nawet zachwycała.

U nas w Polsce sława Chopina przepuszczoną została przez fałszywy pryzmat lichych naszych szkieł i stworzyła dziwolągi w pojęciach otwórczości i o drogach, jakiemi ona kroczyć winna. Nasz ubożuchny Kurpiński położył kamień węgielny pod gmach naszych pojęć, a sława genialnego Chopina tak nas oślepiła, żeśmy ten cudaczny budynek fałszywie wykończyli. Zwrot do skarbów muzyki ludowej nie był wynikiem ani wyższej kultury muzycznej, ani pragnień wyższych, ani też nie dokonał niczego, bo to była niewczesna pretensya dojścia bez trudu, bez pracy, bez talentu do wszystkiego.

Wyższa kultura muzyczna idzie własnemi drogami i wcale na pozór nie troszczy się o materyał muzyki ludowej. Powiadam, na pozór, gdyż żaden naród na najwyższym nawet szczeblu muzycznej doskonałości nie był i nie będzie nigdy w stanie tworzyć na innem, jak na własnem tle.

Linie melodyjne, rytmy, formy, deseń czyli rysunek głosów, to wszystko stanowi narodowe właściwości, które w zadziwiający sposób podobne są do materyału muzyki ludowej. Co więcej — śmiało twierdzić można — że im potężniejszy talent, tem wyraźniej cechy te występują — u talentów słabych zacierają się lub giną. Żadna historya muzyki nie uwzględniła dotychczas tego punktu widzenia, który na wiele kwestyi rzucić może światło.

Powiadają, że ze wszystkich sztuk najwięcej międzynarodową jest muzyka. Prawda o tyle, o ile piękno prawdziwe przemawia do słuchacza bez względu na narodowość, nieprawda, gdy chodzi o zniwelowanie cech narodowych. Gdyby te cechy narodowe znikły, byłby wtedy koniec muzyki. Epoki jałowości i ubóstwa w twórczości tem się zawsze odznaczały, że obfite w ilość, traciły znamiona narodowe i żyły bądź obcymi sokami, lub popadały w pospolite naśladownictwo. Nie wątpię, że obecna twórczość doczeka się w znacznej części tej surowej krytyki. Niemcy, naród na najwyższej kulturze muzycznej, słusznie też potępiają wagneryanizm u Francuzów i poniekąd u Włochów.

Tę kwestyę, której nawet w drobnej cząstce nie jestem w stanie tu wyczerpać, muszę pominąć, a zwrócę uwagę na najpotężniejszy typ twórczości narodowej — na naszego Chopina.

We wspaniałej, genialnej tej spuściźnie, która rozbrzmiewa od Władywostoku do San Francisco, od Hamerfestu do Cap Townu, niema ani jednej nuty, wziętej z motywu ludowego — ale każda nuta, zmaczana w naszych łzach radości i smutku, polski uśmiech, polska buta, polska chwiejność i w nogach i w głowie, fantazya nieustająca, jakaś silna nad wyraz ufność, wiara, nadzieja. Chłop, na przemian wielki pan, smutek z dziecinną wesołością, pusty śmiech, a często śmiech przez łzy — jakieś dziwne rytmy, niby obraz naszych ruchów, a wśród tego, tajemnicze szumy naszych lasów, łąk i łanów. W jakichże to skarbach muzyki ludowej czerpał ten Chopin — czy może w nędznych polskich spiewnikach, których na oczy nie widział, czy na bruku paryskim lub w salonach Ludwika Filipa? Dlaczegoż formy niektóre u niego, niepokrewne nam w niczem, snują tę nutę polską. Dlatego bo Chopin jest spiewakiem narodowym. Narodowym spiewakiem jest ten, którego talent podniósł do wyżyn piękna przyrodzone narodowe własności dźwięku. — Te dźwięki grają na arfie wielostrunowej jego duszy, one są jego własnością i źródłem jego twórczości. Ale w Chopinie jest jeszcze strona jedna, równie ciekawa i uderzająca, Chopin nie jest wszędzie i zawsze polskim, on jest również Francuzem. — W niektórych formach brzmi na wskróś nuta polska, a szczególnie w formach polskich tańców — w formach innych ta nuta polska wynurza się w falach tonów i ginie, gdzieniegdzie jest niby chwilowem westchnieniem lub luźnem wspomnieniem, w wielu miejscach ta nuta polska jest, ale nie w polskiej szacie. Chopin jest przedewszystkiem Francuzem — w sposobie prowadzenia głosów — on jest w istocie rzeczy polifonicznym, bo to leżało w naturze jego twórczości. Wielbiciel Bacha, byłby bezwątpienia bez studyów i nauki z właściwą sobie lotnością przejął się niemieckim stylem, niemiecką konsekwencyą prowadzenia głosów, gdyby nie był francuskiego pochodzenia. Tymczasem ta swoboda i łatwość przechodzenia niekonsekwentnego

z wielości głosów do melodyi na linii górnej i odwrotnie ma na wśkróś cechę francuskiego stylu. Chopina melodye szczególnie w nokturnach niektórych, w scherzach, w sonatach, w preludyach, w etiudach itp. są na wskróś francuskie, i nie mają nic w sobie polskiego. Przykładu podobnej dwoistości równie wymownego, jak w twórczości Chopina, trudnoby znaleźć.